SUR UN PRINCIPE DE VARIATION SPÉCIFIQUE À LA CRÉATION ROUMAINE CONTEMPORAINE

Gheorghe Firca

> *Les Italiens, les Français, les Espagnols et les autres (peuples) dont l'origine de la langue est le latin, ainsi que notre langue roumaine, n'avaient pas l'habitude des versets rythmiques [avec des nombres].*
>
> Ienăchiță Văcărescu

Ces mots pleins de substance trouvent leur place dans le livre imprimé à Vienne, deux ans avant la Révolution française, *Observări sau băgări de seamă asupra regulilor gramaticilor româneşti* (Observations concernant les règles de la grammaire roumaine).

Le principal but de l'ouvrage – trouver les «règles» grammaticales de la langue – appartenait à un vaste, difficile et méticuleux effort d'édification de la culture roumaine moderne, servie avec tout l'enthousiasme patriotique des esprits artistiques, doublés de l'érudition encyclopédiste si chère à l'époque. Mais cette citation, loin d'être une simple énonciation d'une loi grammaticale, est l'affirmation d'un credo esthétique, destiné à consolider une nouvelle *ars poetica*. Le créateur de versets Ienăchiță Văcărescu, désireux de connaître les instruments de son art, touvait naturel d'insérer dans un catéchisme de la grammaire des observations qui vont jusqu'à ce qu'on appelle, dans des termes actuels, le spécifique ou la structure de la langue. Car, en dépit d'une tradition encore médiévale, la grammaire était, à côté de la rhétorique et de la dialectique, l'un des arts ou des sciences composant le *trivium*.

Il était évident, même avant la fin du XVIIIe siècle, que les nouvelles langues européennes cultivaient une poésie dominée, à la différence de la versification mesurée du grec ou du latin, par la loi de l'accent. Non seulement cette famille des langues nées du latin, mais toutes les autres langues connaissaient le principe qualitatif (de l'accent), opposé au principe antique de la quantité. Sans doute, Văcărescu entendait par «nombres» non seulement une intervention de l'arithmétique dans la création du vers, mais surtout la réalité perdue d'une prédétermination à l'aide de différents types de vers, aussi bien que la manière de scander les vers en se basant sur les valeurs quantitatives des pieds métriques.

Il a fallu qu'un siècle et demi encore passe pour que la vérité fournie par la tradition livresque soit remise en discussion par les nouvelles découvertes de ceux qui étudiaient la musique populaire roumaine en vertu de son fondamental caractère vocal, en vertu, donc, de sa dépendance du vers. George Breazul avance ainsi l'idée que les anciens principes quantitatifs survivent dans la musique folklorique et que les «unités» de cette musique (non concordantes avec les accents toniques du mot) ne sont autres que les anciens pieds métriques, spécifiques à la versification et à la musique qui ont jadis existé dans l'espace thraco-grec ou méditerranéen[1]. En partant des mêmes unités qui ne sont en fait que les valeurs longue (– = le quart) et courte (∪ = la croche) connues par l'intermédiaire de la théorie métrique grecque, Constantin Brăiloiu nous a fourni une remarquable théorie des systèmes du folklore – *parlando giusto, parlando rubato, aksak* et *la rythmique du folklore pour les enfants*;[2] la rythmique divisionnaire, telle qu'elle est appelée par Brăiloiu, se trouve seulement à la base de certaines mélodies instrumentales de danse et, par rapport à la rythmique de la musique classique occidentale, elle constitue une

exception face à la prédominance de la rythmique quantitative, indivisible, des autres systèmes[3].

A côté des éléments musicaux connus, comme l'intonation et son profil modal, par lesquels les écoles nationales se sont affirmées au point de vue historique, le rythme a une extrême importance dans la particularisation stylistique de la musique «nationale». Il est certain que les compositeurs nationaux se sont «séparés», dès l'ancien siècle, du tronc du romantisme, en perpétuant pour longtemps les convictions esthétiques, l'éthique créatrice et la manière technique des romantiques, qu'ils n'ont pas créé dès le début une intonation tout à fait originale (seulement «colorée» dans l'esprit du folklore) et que leur vision restait harmonique-fonctionnelle, tandis que la rythmique de leur musique était tributaire de la leçon occidentale. La situation ne pouvait être autre étant donné que la rythmique appartenait à la même constellation du système majeur-mineur, encore prédominant à cette époque-là, système vis-à-vis duquel les compositeurs des écoles nationales n'ont esquissé que quelques signes de révolte. Il était difficile d'imaginer alors que la rythmique aurait été dépourvue de l'élément d'immanence dans sa simplicité, dans la logique de ses relations, par rapport à l'intonation, par exemple, ou, surtout, avec la richesse des combinaisons harmoniques. Même ainsi, en tant qu'élément subordonné, le rythme s'encadrait d'une façon unitaire dans le système d'opération habituel; c'est pourquoi la tentative de Moritz Hauptmann – l'un des précurseurs du dualisme (majeur-mineur) et du système métrorythmique riemannien – est significative par le fait qu'elle contient toutes les compo-santes de la facture sous l'empire des mêmes lois[4] (il s'agit de l'ouvrage *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853).

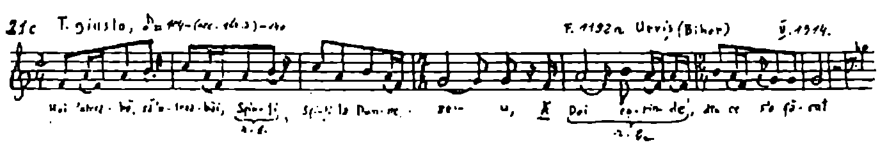
En dépit de cette tendance de rationalisation de l'organisme complexe de la musique, la pratique ne fait pas la démonstration d'un développement égal de toutes les composantes de la facture; le rythme reste derrière les autres éléments, au moins à l'époque de la prédominance de l'harmonique. Le pas définitif vers l'affirmation de l'indépendance du rythme ne va se produire qu'au milieu de ce siècle.

Dans le «matériel» même, auquel les compositeurs nationaux de l'ancien siècle ont fait appel, la rythmique divisionnaire de la danse prédomine. Ce fut le genre folklorique le mieux connu et qui, dans les adaptations, n'était pas incompatible avec la manière traditionnelle de composer; c'est ce qui explique l'abondance des danses symphoniques, des suites et des rhapsodies. Au début du XXe siècle, la situation reste en bonne mesure la même. Il suffit de réaliser une rétrospective de l'evolution de l'école roumaine moderne de composition pour constater, au début, la place préférentielle de la danse et de certaines chansons (souvent, dans un système divisionnaire) et le rapprochement, ensuite, dans la création des compositeurs de la génération contemporaine à Enesco, du genre des rituels et, surtout, des noëls (dans le système *giusto-syllabique*, et moins dans l'*aksak*), tout comme la prépondérance chez Enesco, des genres d'improvisation du type de la «chanson longue» (dans le système *parlando-rubato*). L'évolution ultérieure est, en égale mesure, l'approfondissement de ce que la réalité «anonyme» offrait encore, une synthèse de ce que les générations antérieures avaient réalisé, de nouveaux ponts vers l'expérience universelle ultérieure.

◊

Dans de nombreuses chansons populaires, appartenant surtout au fonds archaïque des rituels, on constate non seulement l'ingénuité rythmique de la structure, mais également un rapport particulier entre l'élément rythmique et l'élément d'intonation. Dans beaucoup de noëls la différence si importante entre le vers et le refrain consiste souvent dans une distribution quantitative-rythmique différente de la même entité d'intonation:

Ex.1. Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde.*



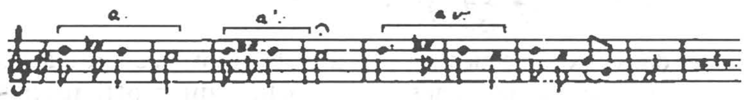
En reprenant «le spécifique d'intonation» de la musique folklorique, les compositeurs ne sont pas restés indifférents face à un tel déroulement et à une différenciation de la trame rythmique, directement impliquée dans la construction d'une forme, aussi simple qu'elle soit. Ayant presque la valeur d'une citation, cette mélodie chorale de Sigismund Toduță est basée dans ses six premières mesures sur deux aspects rythmiques d'une intonation constante, où *av* n'apparaît nullement en tant qu'augmentation, mais en tant que modification quantitative de *a* (respectivement, *a'*).

mentionner que, dans la ligne vocale de Janáček, un rôle important revient également au principe bien connu de la déclamation, pratiqué par le compositeur (d'ici, la division en seize dixièmes de la valeur fondamentale).

Le début de la *Sonate pour violon et piano* de Pascal Bentoiu démontre les possibilités de variation provenant de l'enlacement rapproché de trois aspects rythmiques différents; l'idée mélodique devient ainsi, par elle-même, logique, naturelle (ex. 5).

Les exemples dont nous avons fait mention jusqu'ici peuvent, sans doute, s'intégrer à une

Ex. 2. Sigismund Toduță, *10 Chœurs mixtes*.



Une énonce thématique dans la Sonate-ricercare du *Concerto pour orchestre* de Zeno Vancea se constitue sur le principe mentionné:

loi de variation que la musique classique ne connaît pas. Il s'agit, donc, d'une *permanence d'un noyau d'intonation élémentaire dans des*

Ex. 3. Zeno Vancea, fragment du *Concerto pour orchestre*.



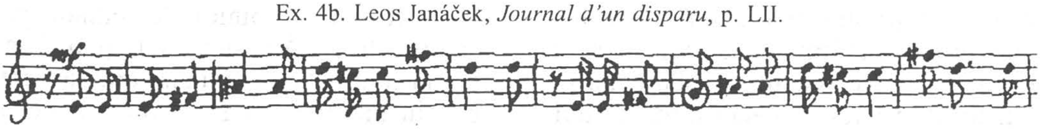
D'autres fois, l'intonation commune à l'antécédent et au conséquent se différencie d'une façon précise par le contraste qui existe entre les pieds métriques inverses (iambe – trochée):

conditions d'intense transformation quantitative de l'élément rythmique. Et il est intéressant de mentionner une observation de

Ex. 4a. Béla Bartók, *Cantata profana*, mélodie du chœur.



Ex. 4b. Leos Janáček, *Journal d'un disparu*, p. LII.



Tant chez Bartók que chez Janáček, l'intervention d'un nouveau son contribue au changement de la structure rythmique. Il faut

Constantin Brăiloiu: «Pareil à toute forme d'art primitif, le rythme enfantin a pour fondement un nombre restreint de principes d'une grande

Ex. 5. Pascal Bentoiu, début de la *Sonate pour violon et piano.*



simplicité, mais exploités dans l'extrême mesure de leurs possibilités et, de plus constamment dissimulés par les ressources (ici, presque illimitées) de la variation»[5]. Particula-risée aux phénomènes de l'intérieur du système rythmique des enfants, l'observation est valable partout, là où un élément simple, «primitif» génère une richesse de formes inversement proportionnelle. La variation naît en vertu de la conservation du «modèle» et du dévoilement progressif de ses ressources latentes. Ce principe déclenche une nouvelle direction dans le devenir de la forme architecturale.

A l'exception des schémas classiques de la fugue et de la sonate, où le rôle dominant revient à la tonalité, la forme musicale est l'expression d'un Beethoven, qui réside dans la modification parallèle du profil intervallique et de la rythmique divisionnaire, mais les croisements de structures résultées des combinaisons de formes rythmiques de base. À la place du terme de *variation*, consacré par le travail rythmique divisionnaire, on pourrait adopter le terme de *travail des variantes*, qui incorpore et réduit dans l'aspect microstructural, que nous avons observé, la manière de vivre, en profondeur, des variantes folkloriques. Ainsi, la loi de la variation rythmique-quantitative de l'élément de l'intonation constant se manifeste non seulement dans le cadre d'une seule ligne mélodique, mais aussi d'un niveau à l'autre, *d'une variante à l'autre*[6]:

Ex. 6. Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde.*

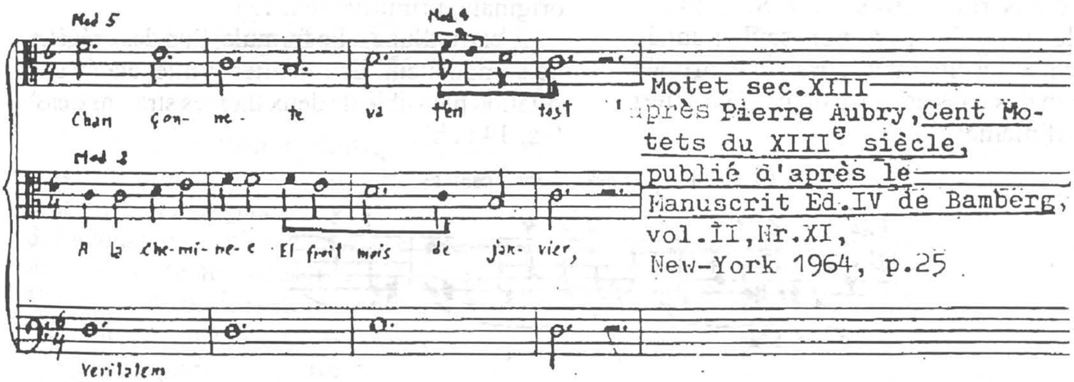


d'un rapport toujours changeant entre les constantes et les transformations sur le plan du rythme. La variation classique est subordonnée, aussi, à la tonalité. Or, la nouvelle direction qui suit la loi de l'unité dans la variété de l'univers de la chanson populaire ne vise pas la type de variation ou même les adaptations des motifs Dans ce sens, l'opinion des ethnologues est significative: «À la suite de l'opposition entre la musique – tant populaire que savante – du bassin méditérranéen et du Proche-Orient jusqu'aux Indes et la musique de l'Europe du Nord et Centrale on doit relever la présence des motifs qui, dans la constitution de la phrase,

n'évoluent jamais ensemble dans un rapport définitif, mais en tant qu'éléments voyageurs, singuliers ou pluriels, qui apparaissent dans les chansons les plus différentes et *s'associent même à l'intérieur de la même chanson* (n. s.) par de nouvelles combinaisons et des variations»[7].

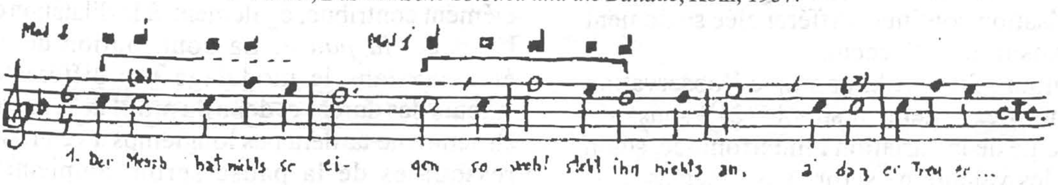
Nos connaissances sur la théorie mensurale du moyen âge sont encore vagues. Seule, la priorité du rythme ternaire, organisé (probablement selon des principes numériques exactes) dans les prototypes des soi-disant *modi*. Sans avoir les arguments nécessaires pour vérifier une continuité conceptuelle entre la théorie de la versification antique et la théorie musicale du moyen âge (une approche se produira seulement au XIIIe siècle, et la Renaissance tentera de créer dans les valeurs rythmiques-prosodiques antiques elles-mêmes), nous pouvons quand même entrevoir une continuité organique, structurelle, pareille à la conservation des formules quantitatives dans le folklore du bassin méditeranéen. Dans un motet datant du XIIIe siècle, l'unité de l'intonation (qu'on ne peut pas encore juger en tant qu'imitation véritable) se différencie par le contraste entre le mode 2 du contreténor et le bref moment de mode 4, intercalé, à la voix supérieure, à l'intérieur du mode 5:

Ex. 7.



Un autre exemple, datant de la Renaissance tardive et de l'époque de début du baroque:

Ex. 8. Heinrich Albert (1604–1651), *Der Mensch*..., in H. Moser, *Das deutsche Sololied und die Ballade*, Köln, 1957.



témoigne d'une pensée encore «modale» – quelque chose de l'opposition du deuxième et du premier mode – mais, tout à fait surprenant, une intonation répétée sur toujours d'autres valeurs et accents (cette fois-ci, en concordance avec l'accent tonique).

Les traces d'une rythmique quantitative se trouvent souvent d'une façon sporadique et non significative dans le climat même de suprême domination de la rythmique formée par la division des valeurs. Ensuite, chez Brahms, par exemple, le compositeur qui a su «entendre» ce qui était à part dans la structure modale de certaines chansons nordiques ou des nations de l'ancien empire des Habsbourg, la phrase gagne une tournure libre, par des variations qui rappellent les fioriture des rhapsodes populaires (ex. 9).

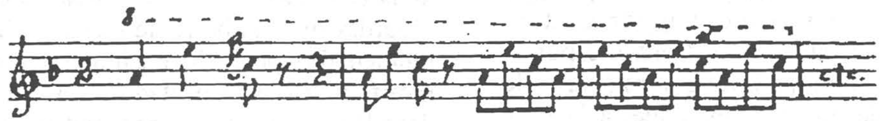
Quoique la méthode de traiter le rythme reste fondamentalement divisionnaire, la symétrie de 2–4 (mesures) est dépassée et les accents sont de plus en plus capricieux. Et souvent cet élément de l'accent conduit vers une libération de la convention de la concordance des temps «lourds» avec la barre de mesure. Or, c'est le moment de rappeler le rôle important de certains motifs courts, à l'aspect «rotatif», qui abondent dans les créations des compositeurs nationaux du XXe siècle. Le thème principal de la première partie de la *Sonate pour deux pianos et*

Ex. 9. J. Brahms, *Intermezzo*, op. 107, n° 3.



percussion de Bartók a à sa base des accents toujours changeants (les cellules d'intonation restent les mêmes). De même, chez George Enesco le motif de trois sons du final de la *Sonate n° III pour piano* se soumet à un tel mouvement rotatif:

Ex. 10. G. Enesco, *Sonate n° III pour piano*.



La plupart des motifs rotatifs se constituent dans des *ostinato* rythmiques, comme dans de nombreux cas rencontrés chez Stravinski. L'exemple qui suit opère non seulement le changement d'accent, mais, aussi, une raffinée permutation des sons en vertu du modèle offert par le motif même:

Ex. 11. I. Stravinski, *Babel*, cantate.



Le problème plus ancien de l'accentuation libre gagne ainsi un sens nouveau. Car, pareil aux organismes qui lient l'aspect constant de l'intonation à l'aspect du travail des variantes, ces *ostinato* conservent le profil de l'intonation, mais concentrent les valeurs rythmiques dans une pulsation continue, différenciée seulement par la position de l'accent.

Toujours Stravinski applique l'observation d'un motif exrêmement simple (2+2 sons) sur le principe de la variation ininterrompue, selon lequel les valeurs ne seront pas répétées dans un espace proche (ex. 12).

Ce cas rappelle la rythmique en devenir continu du noël que nous avons cité (Fig. 6a). Le compositeur, qui a débuté dans une atmosphère d'école nationale, fait la preuve d'avoir conservé dans la mémoire créatrice un substrat immuable qui n'est autre que celui du prototype folklorique, ou d'une musique originale, primitive (ex. 13).

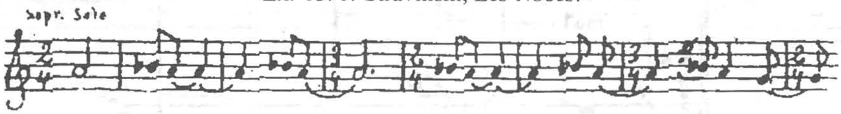
A partir d'une telle formule, l'un des exégètes du compositeur, Eric Walter White, établit une filiation plausible de deux thèmes stravinskiens[8] (ex. 14 a, b).

Le changement produit dans le deuxième terme de comparaison (la *Symphonie*) est essentiel. A côté de la répétition à une distance plus courte dans le temps du groupe croche-croche-quart (*sol-la-si*), qui remplit un espace perceptible psychologiquement, un autre élément contribue, également, à la dilatation de l'espace: *la pause*. La contribution de cet élément dans le modelage des différentes valeurs des durées et donc du profil de la micro-structure ne tardera pas longtemps à venir. Les ressources de la pause seront amplement

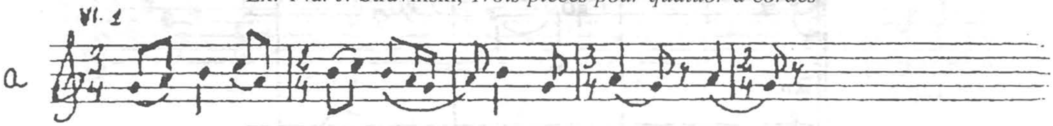
Ex. 12. J. Stravinski, *Berceuse*, pour voix et piano.



Ex. 13. J. Stravinski, *Les Noces*.



Ex. 14a. J. Stravinski, *Trois pièces pour quatuor à cordes*



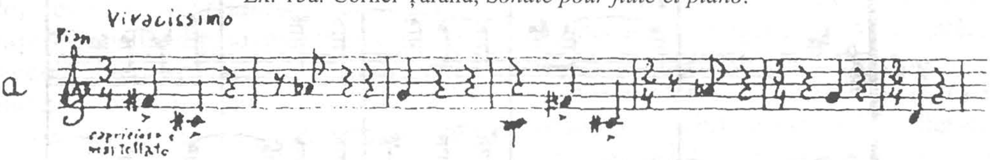
Ex. 14b. J. Stravinski, *Symphonie en Ut*.



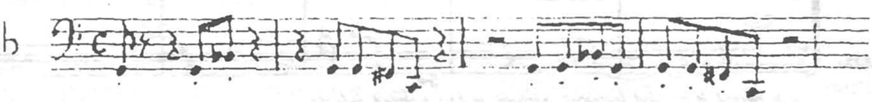
exploitées dans la musique roumaine, aussi. Voici deux thèmes véritables où la pause est constitutive:

A noter un procédé pareil, dans *Omagiu lui Eminescu* (Hommage à Eminesco), pour chœur mixte, de Doru Popovici (ex. 17).

Ex. 15a. Cornel Țăranu, *Sonate pour flûte et piano*.



Ex. 15b. Anatol Vieru, *Concert pour violoncelle et orchestre*.



La structuration rythmique d'une idée musicale, dans le sens du travail par variantes, peut être accompagnée de modifications relatives de l'intonation. Et c'est naturel pour une musique dans laquelle les hauteurs sont soumises à l'intense chromatisation (souvent, au total chromatique ou à la sérialisation).

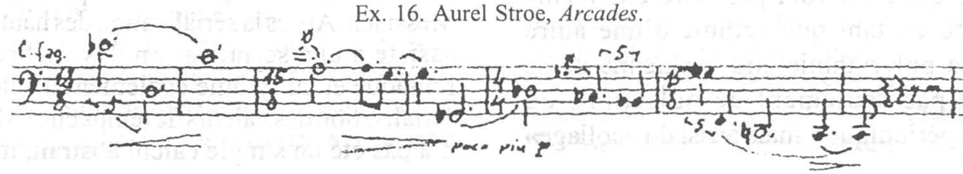
Dans *Arcade* de Aurel Stroe la ligne du contre-basson est composée de sons ayant toujours d'autres valeurs: l'intonation ne conserve que l'intervalle originaire (par exemple, la neuvième mineure ou la quinte parfaite), mais déplacé «chromatiquement» vers d'autres intervalles:

Ici, les valeurs augmentent progessivement, avec une croche pour chacun des sons de la cellule qui s'imite et se prolonge, en composant – selon Cornel Țăranu – un *cluster*[9].

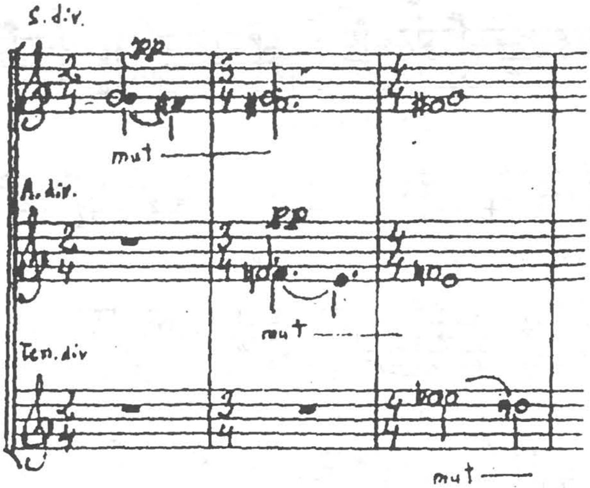
Dans un fragment du *Quatuor n*

Dans un fragment du *Quatuor nº 2* de Lucian Mețianu, sur le fonds d'une intonation également diverse (quoique unitaire *in nuce* grâce à la dérivation du profil intervallique de soi-même, la ligne de l'alto, par exemple, représente l'inversion des intervalles de la ligne du deuxième violon – ex. 18), la rythmique est sans cesse variée. De plus, le complémentaire, présent aux quatre voix, est de nature quantitative. Même si quelquefois

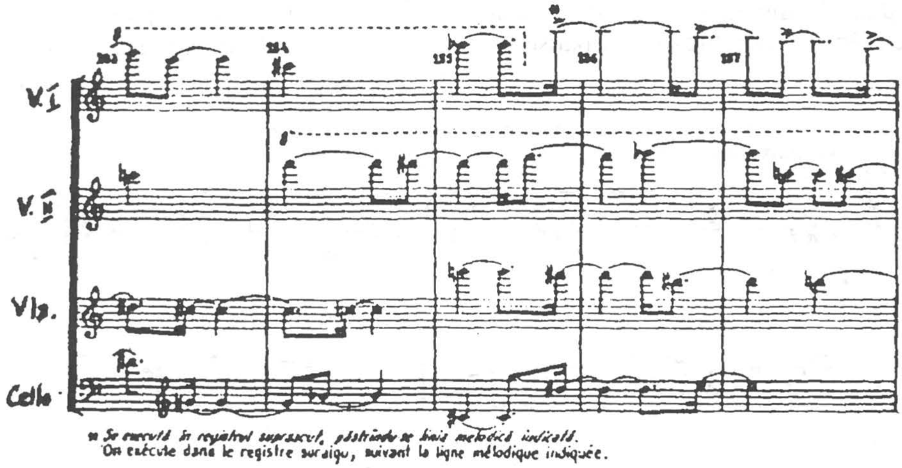
Ex. 16. Aurel Stroe, *Arcades*.



Ex. 17. Doru Popovici, *Hommage à Eminesco*.



Ex. 18. Lucian Mețianu, *Quatuor n° 2*.

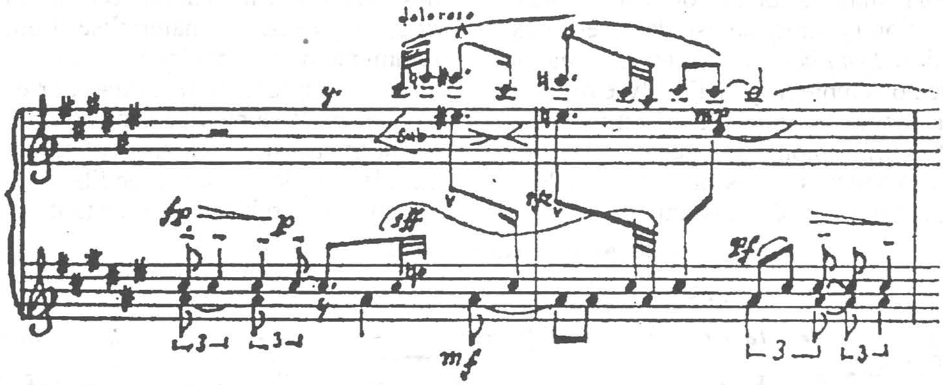


deux voix (mes. 133) ou trois voix (mes. 135) attaquent en même temps la même valeur, elle devient, par la suite, d'une autre quantité.

Mais l'intention créatrice-constructive des compositeurs se dirige en permanence vers l'obtention de l'intégrité de la facture. Le travail par variantes ne pouvait pas rester un procédé exclusivement réservé au mélodique. Les contrastes rythmiques entre les différentes structures polyphoniques de la musique de Bartók proviennent souvent de natures particulières du rythme; ou «la compensation» qui existe entre les voix peut être elle-même considérée en tant que rythme d'une autre nature. La polyrythmie stravinskienne ne se compose pas seulement de pulsations ou d'accents périodiques, mais aussi du «collage» de valeurs non homogènes appliqué à toutes les dimensions d'un discours qui reste foncièrement *piano*, Enesco réalise un contraste entre la «cantilène» et l'accompagnement, qui semble être l'opposition même entre le système *giusto* et le système occidental, «divisionnaire» (ex. 19).

La conception de Messiaen sur le rythme et son importance dans le changement d'optique concernant la musique des deux dernières décennies est bien connue. En même temps que l'assimilation doctrinaire de la pensée et de la méthode rigoureuse wébernienne, les jeunes compositeurs ont appliqué aussi la totale détermination des paramètres préconisée par Messiaen. Après la sérialisation des hauteurs, on assiste à une sérialisation des timbres et de l'attaque et du rythme également. L'idée de la sérialisation des valeurs de temps chez Messiaen n'a pas été un simple calcul abstrait, mais une

Ex. 19. G. Enesco, *Sonate n° I pour piano.*



mise en œuvre à l'aide de tout un complexe de structures rythmiques de différentes natures, à l'aide surtout de la rythmique *additionnelle*, qui fructifiait une expérience déjà remarquable de la musique européenne. A côté des rythmes classiques on assiste à l'apparition dans l'arsenal de la composition des rythmes fournis par la musique folklorique (tout comme l'ethnologie musicale), des rythmes exotiques, du jazz, etc. La direction post-sérielle reprend ces rythmes et ainsi le décalage de l'intérieur du sérialisme (resté, pour un certain temps, à la rythmique divisionnaire) se nivelle, les tendances des principaux courants de la première moitié du siècle se rapprochent (écoles nationales, néo-classicisme, sérialisme), un nouveau cycle d'évolution finit.

L'expérience enregistrée sur le plan universel a eu des conséquences sur la manière de composer d'une nouvelle génération de créateurs roumains par le déroulement d'une ample palette rythmique, dans une modalité libre, dictée par la nécessité d'exprimer le rythme par ses propres ressources, ou, au contraire, son organisation dans des «modes» du type de ceux de Messiaen (l'analogie avec les modes médiévaux s'impose), où la sérialisation des valeurs de durée ne sont ni inconnus aux compositeurs, ni inutilisés dans certaines partitions roumaines. Mais ces compositeurs ne se limitent pas à la contemplation et à l'imitation. Parallèlement, ils ont suivi l'expérience générale et l'ont accomplie à l'aide de moyens provenus d'une vision originale, organiquement issue des réalités de la musique nationale.

Presque toutes les structures résultées de l'application du travail par variantes dans la musique roumaine permettent d'entrevoir la présence d'un principe dominant: la non-répétition des valeurs identiques. Or, un tel principe est apparu par l'assimilation de la rythmique *rubato*, mais, aussi, *giusto*, par la connaissance du style énescien[10], par la reprise de certains résultats similaires de l'art de compositeurs qui ont scruté les profondeurs de la musique folklorique (Bartók) ou primitive (Stravinski). Dans la perspective de la morphologie de la culture, un tel phénomène permet des investigations des plus intéressantes. Au fonds originaire, quantitatif-proportionnel, de construction des formes dans les cultures antiques (et même antérieures à celles-ci) se sont ajoutées, pendant les époques plus récentes, les soi-disant influences orientales. Le maqam en musique ou l'arabesque dans les beaux-arts[11] continuent ou donnent un nouveau sens à cette vision déjà structurée, avec sa manière propre de représentation du rapport entre la partie et le tout, entre «l'unité et la variété». Il y a, à ce point, un indiscutable contraste entre la vision esthétique occidentale et orientale, perceptible dans l'espace européen même. Mais le contraste finit dans une conciliation partielle, par une graduelle et, en même temps, imprévisible synthèse.

La non-répétition de certaines valeurs rythmiques dans le folklore peut être, si l'on juge les choses dans l'abstrait seulement, libre de toutes prédéterminations. En réalité, les prédéterminations existent, et elles proviennent de la raison d'être des cellules rythmiques génératrices, qui, en dépit de la variation, restent des éléments constants, des points d'appui dans la mémoire de l'interprète créateur. Le rapport même entre la constante et la variation peut être soumis à des mesurages exacts[12].

Il n'y a qu'un seul pas de la conviction que dans la substance musicale elle-même agissent les lois immanentes de mesures et de propor-

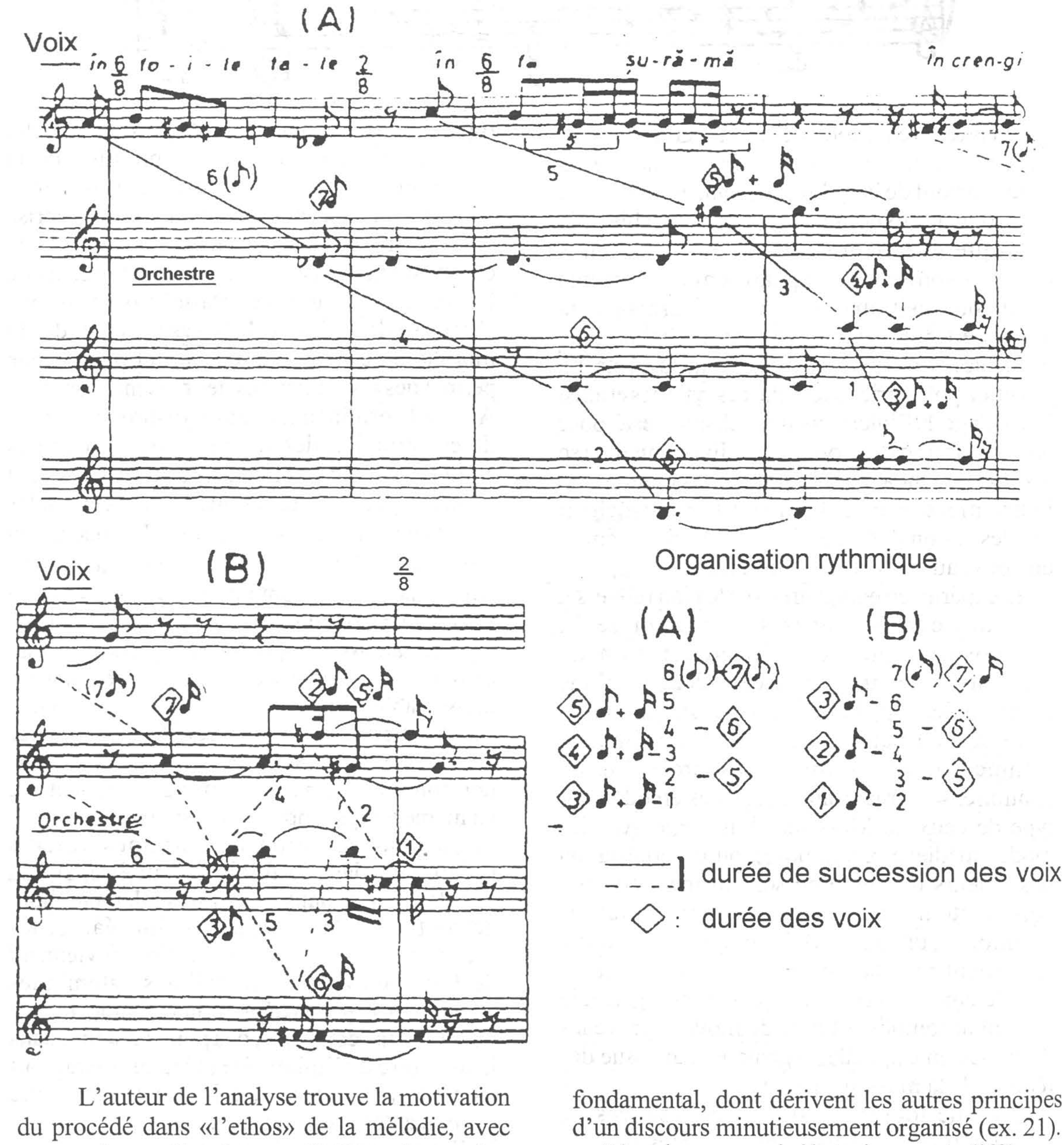
tions jusqu'à l'application délibérée des mêmes mesures et à l'imagination de nouveaux ordres.

«La variation rythmique» est, dans ces deux fragments de la *Symphonie de chambre* d'Anatol Vieru – que nous reprenons de l'analyse réalisée par Cornel Țăranu[13] – le résultat d'un tel ordre imaginé et exprimé non seulement par la non-répétition des valeurs, mais par leur échelonnement rigoureusement décroissant:

l'orchestre de la mélodie vocale; le distancement des points de l'intonation *ré bemol, do, si, sol diez, la, fa diez* se matérialise d'une manière rythmique-hétérophonique.

Dans le fragment *Răscruce* (Carrefour) de sa *Cantate nº III* pour mezzo-soprano et 5 instruments à vent, Ștefan Niculescu suit une trajectoire inverse, dans le sens de l'adoption de l'hétérophonie non en tant que résultante, mais en tant que principe

Ex. 20. Anatol Vieru, *Symphonie de chambre.*



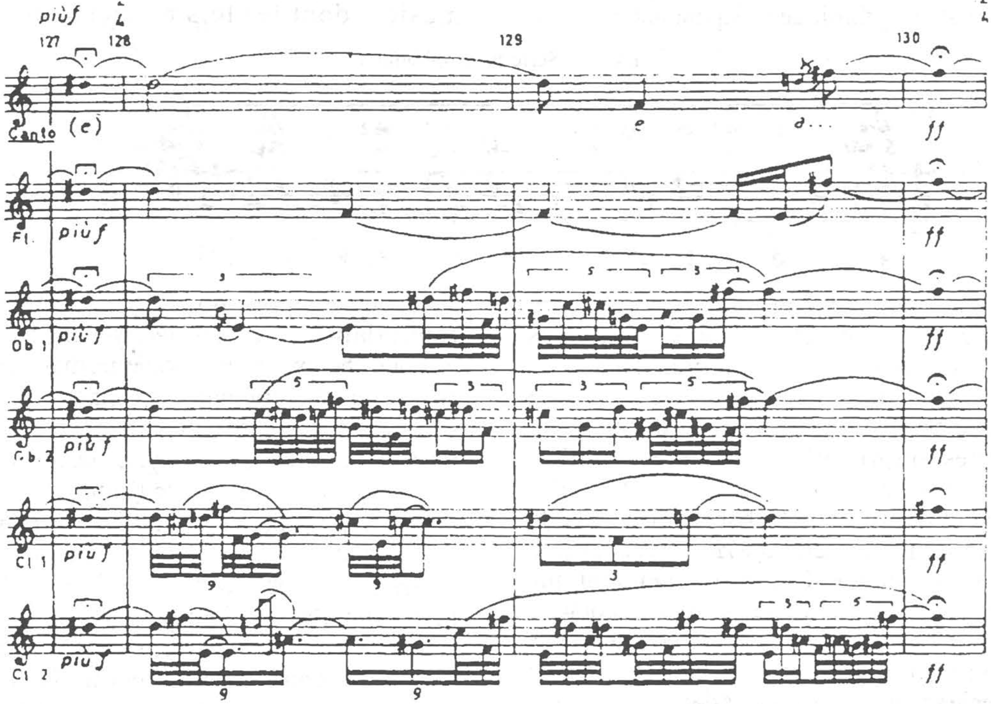
L'auteur de l'analyse trouve la motivation du procédé dans «l'ethos» de la mélodie, avec «sa tendance décroissante»[14]. Une observation attentive de ce qui se passe au moment (A) va dévoiler, de plus, une déduction des hauteurs de

fondamental, dont dérivent les autres principes d'un discours minutieusement organisé (ex. 21).

L'analyse nous révèle trois aspects différents du travail hétérophonique:

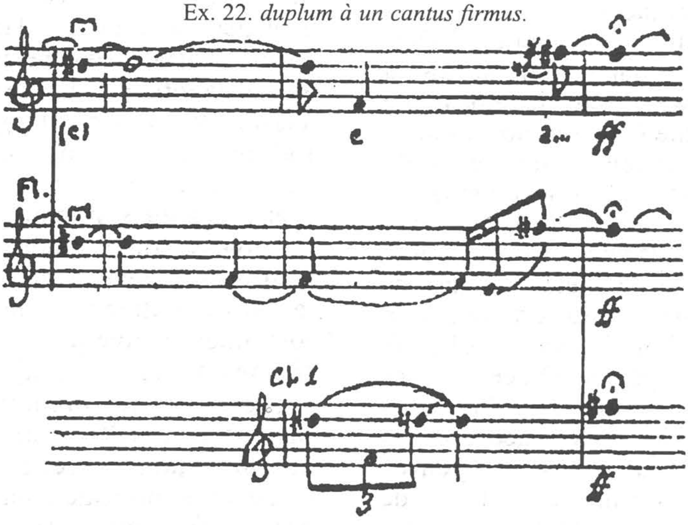
1. L'hétérophonie dans un stade primaire, dans

Ex. 21. Ştefan Niculescu, *Cantate n° III*, fragment de *Carrefour*.



laquelle la réalité de l'unisson s'affirme fortement. Cet unisson se déroule dans la mélodie de la voix tout d'abord (qui se comporte tel un *cantus firmus*) et dans les variantes rythmiques qui l'accompagnent à la flûte (avec une seule déviation de l'intonation vers le son *mi*) et à la clarinette première. Voici un extrait de l'ensemble général, ce *duplum* à un *cantus firmus* donné:

Ex. 22. *duplum à un cantus firmus*.



2. L'hétérophonie ornementale, par laquelle les mêmes quatre sons du *cantus firmus* (voir ex. 21) sont brodés au point de vue de l'intonation et de la rythmique. En hauteur, les voix ob. 1 et 2 de la cl. 1 (en première mesure) et de la cl. 2 viennent remplir avec des sons nouveaux des séries horizontales, souvent complètes (ob. 1), d'autres fois, incomplètes. Les sons *se répètent* dans la même voix, mais ils ne se retrouvent jamais sur la verticale. De la même façon, les groupes rythmiques, rationnels ou irrationnels, des «broderies» évitent la concordance verticale; ces groupes (triolet, quintolet, etc.), même répétés sur le plan linéaire-horizontal, ne se composent jamais du même ordre des sons.

3. L'hétérophonie proprement dite sérielle. Par la contribution dans le temps de chaque voix, une *série hétérophonique* apparaît, dans laquelle

chacun des 12 sons du matériel utilisé se concrétise dans une valeur rythmique indépendante:

Ex. 23. Série hétérophonique.



(Nous mentionnons que dans la notation de cette série nous avons évité, pour simplifier les choses, les sous-divisions irrationnelles).

Cette application complexe de l'hétérophonie (et même complète, au point de vue de la phylogenèse du principe lui-même) est parallèle à l'exploitation des directions horizontale, verticale et oblique; de l'observation de cette dernière, nous avons déduit *la série hétérophonique* même. La présence de l'unisson en tant que substrat primaire, les borderies qu'on lui a ajoutées, tout comme les «marquages» des valeurs de la série hétérophonique ont permis au compositeur d'utiliser le spectre des couleurs dans une manière qui rappelle les mixages énesciens et, aussi, la bien connue technique de la *Klangfarbenmelodie*. La variation rythmique concerne, à son tour, non seulement le permanent mouvement intérieur de la structure, mais, par *l'attaque*, les délimitations extérieures de celle-ci: l'unisson en tant que point initial (*ré diez*) est quitté par toujours d'autres sons et, surtout, d'autres valeurs et est ensuite reconquis (sur *fa diez*), de la même façon.

Pour les compositeurs roumains, l'hétérophonie est un véritable univers, une dimension intermédiaire entre l'horizontal et le vertical, une projection de la ligne (de la mélodie) dans l'espace et, en même temps, une méthode d'organisation du rythme. Nous n'avons pas l'intention de mettre en discussion les très controversées hypothèses concernant l'origine et même l'existence réelle de l'hétérophonie. Ces hypothèses sont apparues, sans doute, de la recherche ou de l'absoluité de l'une ou de l'autre des sources de l'hétérophonie. Or, ces sources sont différentes: «la conscience de l'unisson» dans les musiques folkloriques monodiques, les procédés ornementaux dans les genres improvisateurs et même la manière de travail de la polyphonie occidentale imitative libre, etc[15]. Nous nous limiterons à souligner un seul aspect concernant l'une des possibles origines de l'hétérophonie directement liée au point de vue de la présente contribution. Voici ce que Edith Gerson-Kiwi affirme, en caractérisant un univers musical dont les lois ne manquent pas de signification pour nous: «La musique arabe connaît la multivocalité (*Mehrstimmigkeit*), non en tant que phénomène harmonique, mais seulement en tant qu'hétérophonie des variantes»[16].

Le travail par variantes se manifeste dans le tissu hétérophonique en égale mesure tant par la conservation de l'unité de l'intonation – d'une façon virtuelle, mais souvent réelle, la conduction mélodique ayant la constance d'un *cantus firmus* – que par la variation d'esence quantitative-additionnelle des éléments rythmiques. Notre point de vue est axé, donc, sur l'interaction réciproque entre le rythme et l'intonation. Sans doute, l'intonation non plus n'est un paramètre immuable (comme nous l'avons vu dans quelques exemples mentionnés), mais conformément aux principes classiques d'adaptation ou de développement sériel, et également aux principes polyphoniques et hétérophoniques de la musique modale. L'existence de cellules-nuclée bien connues, monades d'intonation de la mémoire musicale, expliquent non seulement la naissance de certains thèmes, mais aussi le devenir cyclique des grands arcs de la forme[17]. Mais le processus concerne aussi le domaine du «temporel», car, tel que l'affirme Adrian Rațiu, «par la conservation en lignes générales du profil et des intervalles, le thème change son mode, son rythme et son tempo»[18] et «...les modifications d'un thème mènent à sa présentation sous différentes formes, la transfiguration lui donnant une expression totalement nouvelle; d'autre part, plusieurs thèmes différents, n'ayant presqu'aucune caractéristique commune, sont peu à peu rapprochés, de telle manière qu'ils finissent par continuer tout naturellement l'un l'autre»[19].

La forme musicale se manifeste évidemment en tant que mouvement ou «processus», comme le disait Asafiev, ayant dans les conditions données une nouvelle détermination de la part de la microstructure[20], en établissant un nouveau rapport entre le rythme et l'intonation. L'importance du

rythme dans ce rapport est prédominante et correspond à la direction vers laquelle a évolué la musique du XX[e] siècle. Le procédé de la variation continue, de la succession de valeurs non-répétées ou soumises à une certaine organisation conduit tout naturellement à l'idée de la forme asymétrique, non-périodique et même à la fameuse et très discutée forme ouverte.

Parmi les résultats stylistiques et techniques obtenus par les générations actuelles de compositeurs roumains, résultats par lesquels la musique roumaine a défini un profil à soi et, on dirait, un profil toujours reconnaissable, se situent également ceux du domaine du rythme. Le principe de variation – que nous avons nommé travail par variantes – a ses racines dans la même «souche stylistique», dans laquelle se trouve l'origine de presque tous les principes et éléments qui sont à la base de la musique roumaine d'aujourd'hui. Dans la création d'une nouvelle loi de développement de la temporalité musicale, les compositeurs roumains ont suivi des voies parallèles ou incidentes de la contemporanéité, mais leur réplique prouve, plus d'une fois, l'imagination, la capacité d'abstraction, la ténacité, le courage.

Notes

[1] George Breazul, *Folclorul muzical. Temeiuri etnice și sociale* (Le folklore musical. Raisons ethniques et sociales), in *Muzica românească de azi,* Bucarest, 1939; *Muzica românească: Articol pentru lexicon* (La musique roumaine. Article pour le dictionnaire), în *Pagini de istoria muzicii românești* (Pages d'histoire de la musique roumaine), I, éd. soignée par Vasile Tomescu, Bucarest, 1966, pp. 89–90; *Valorificarea artistică a folclorului* (La valorisation artistique du folklore), *ibidem*, p. 130.

[2] Constantin Brăiloiu, *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine,* in *Polyphonie,* 2[e] cahier, 1948: *Le rythme aksak,* in *Revue de musicologie,* décembre 1951; *Le rythme enfantin: notions liminaires,* in *Les colloques de Wégimont (Premier colloque 1954),* Bruxelles-Paris 1956 et en traduction roumaine in *Studii de muzicologie* (Etudes de musicologie), I, Bucarest, 1965.

[3] Pour certaines recherches ultérieures, comme celles de Gheorghe Ciobanu, s'imposent «la structure de la langue» et «le système de versification», donc, des éléments d'accent de la langue roumaine, détérminants dans la formation des genres de la musique folklorique (cf. Gheorghe Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc* (Le rapport structural entre le vers et la mélodie dans la chanson populaire roumaine), in *Revista de etnografie și folclor,* t. 8, n[os] 1–2, 1963; *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești* (Anciens éléments musicaux dans les créations populaires roumaines et bulgares), in *Studii de muzicologie,* I, Bucarest, 1965). D'autres points de vue relèvent, au contraire, l'affirmation dans certaines conditions (qui n'impliquent pas obligatoirement le moment «historique» du passage d'une langue antique à une langue moderne, mais des moments de genèse en permanence possibles) de la souveraineté de la musique, qui «se structure au point de vue rythmique toute seule, selon des lois qui lui sont spécifiques (*les valeurs de durée plus longues que la durée naturelle des syllabes de la langue ou que la durée des pulsations rythmiques de la danse, etc.*) (n.s.) (Traian Mîrza, *Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cântecului popular românesc vechi* / Contributions à la connaissance des principes structuraux de la chanson populaire roumaine ancienne/, in *Lucrări de muzicologie,* 3, Cluj, 1967, p. 93).

[4] Un tel réflexe dans la pensée théorique s'explique par l'affirmation toujours plus forte du phénomène de la soi-disant «rationalisation» du rythme, de la période comprise entre l'époque de la basse chiffrée et la prédominance de l'harmonique dans la dernière phase du romantisme. L'écoulement uniforme du rythme dans la musique fondée sur la basse générale (chiffrée) a eu comme résultat la mise en accord du rythme et des accents avec l'ordre binaire. Ce rythme prépondérant binaire et rationnel est en même temps un rythme divisionnaire, car toutes ses valeurs résultent soit de la division par la moitié (par *diminution*) d'une valeur, soit par la multiplication (par *augmentation)* de la valeur par son double. Le rythme ternaire est, dans la conception classique, soumis aux mêmes lois du rythme binaire, pour la simple raison que ses «divisions» sont d'ordre binaire, aussi. Une raison de plus pour le rapprochement du rythme ternaire du rythme binaire est constituée par la structure de quatre mesures de la phrase classique. Une phrase de quatre mesures ternaires correspond exactement à trois mesures de quatre temps ayant à la base le multiple commun de 12 temps. Dans ce rapport, une phrase ou un rythme ternaire peut être transposé dans une mesure binaire et surtout inversement, binaire en ternaire (des cas connus sont le *Menuet* de la *Symphonie 40 en sol mineur* de Mozart et le *Scherzo* de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven).

Une importante loi de la rythmique rationnelle-divisionnaire est la succession des différentes marches des rapports de valeurs. Pour conserver «la tranquillité» de la structure, la rapport des divisions se reflète aussi sur la groupe de seize dixièmes peut suivre à un groupe de moitiés, il doit être précédé par une sous-division intermédiaire (mais si une telle situation apparaît, la division intermédiaire est introduite d'une manière complémentaire à l'une des voix de la polyphonie).

La succession normale de 1 : 2 chez Bach:

Ex. 24. Bach, *Klavierübung*, BWV, No. 803.



ou chez Palestrina:

Ex. 25. Palestrina, *Missa Brevis, Benedictus.*



L'ordre binaire, qui se manifeste dans des divisions et des augmentations dans la succession des rapports de valeurs et dans la régularité des accents, devient ainsi concordante avec le mètre classique et avec la conservation de son caractère inchangeable. La concordance continue jusqu'au niveau de la forme, car ses articulations – en partant de la cellule, du motif, de la phrase et en arrivant jusqu'aux schémas majeurs – se soumettent à la même structure et au même ordre binaire.

[5] Constantin Brăiloiu, *Le rythme enfantin. Notions liminaires,* etc. p. 67, en orig.

[6] En disposant très rigoureusement les variantes des noëls publiés *(Melodien der rumänischen Colinde,* Wien, 1935), tout comme celles des autres genres folkloriques (voir les deux volumes: Béla Bartók, *Rumänien Folk Musik,* The Hague, 1967, soignés par B. Suchoff), Bartók a accordé l'importance méritée aux changements progressifs du domaine du rythme. De même, le compositeur! En continuant l'idée de Bartók, Josef Kuckertz (*Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden,* Regensburg, 1963) fait appel aux méthodes de la musicologie comparative (*vergleichende Musikwissenschaft).* Le terme de *Gestaltvariation,* utilisé par Kucketz, correspond au mécanisme par lequel se modifie tant la ligne de la mélodie – qui ne peut sans doute pas rester sans être observée à une analyse plus complète – que son aspect rythmique.

[7] Samuel Baud-Bovy, *L'Evolution d'une chanson grecque,* in *Journal of the International Folk Musik Council,* XX, 1968, p. 41. La citation appartient à Marius Schneider, *Das Gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino,* in *Acta Musicologica,* 1963; dans l'imagination de ce type de «combinaisons» et de la variation, Schneider est, sans doute, attentif aux «modèles» *maqam* de la musique orientale (voir aussi son article *Râga-Maqam-Nomos,* in MGG, X).

[8] Eric W. White, *The Composer and his Works,* London, 1966, p. 196.

[9] Cornel Ţăranu, *Enescu, un precursor* (Enesco, un précurseur) in *Lucrări de muzicologie,* 2, Cluj, 1966, p. 91.

[10] Ştefan Niculescu a démontré la validité et la nouveauté du principe dans la musique de George Enesco d'abord, dans l'étude *Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră* (Aspects de la création enescienne à la lumière de la *Symphonie* de chambre) in *Studii muzicologice,* III, 1958, thèmes qu'il reprend dans une nouvelle perspective, par son écrit *George Enescu în muzica secolului XX* (George Enesco dans la musique du XX[e] siècle) présenté au premier Symposium de muzicologie «G. Enescu», 1967 et publié dans *Studii de muzicologie,* IV, Bucarest, 1968.

[11] Dans la communication présentée en septembre 1969 au Congrès *Musica Antiqua Europae Orientalis* de Bydgoszcz, j'ai lancé l'idée qu'entre le géométrisme de certaines formes du folklore roumain, caractérisé tout d'abord par la répétition «rythmique» de formules, et l'arabesque «infinement varié» paru au XVIII[e] siècle dans l'architecture valaque sous l'influence caucasienne il y aurait dans l'esprit et dans la structure, une non-concordance (voir la publication du Congrès, p. 258). La nouvelle perspective offerte par le folklore lui-même nous permet de reconsidérer d'une façon radicale cette opinion. Les formes asymétriques, par exemple, ne sont pas inconnues au géométrisme, et dans les successions infinement variées il y a quand même une finition, perceptible sur de grandes surfaces.

[12] Suivant une méthode rigoureusement expérimentale, Paul Collaer a découvert dans une chanson flammande actuelle une rythmique surprenante du type *aksak* (cf. Paul Collaer, *Etat actuel des connaissances...,* in *Les colloques de Wégimont – premier Colloque –* Bruxelles – Paris, 1956, p. 53). Collaer remarque ensuite le fait que le groupe formé par les valeurs longue et courte (comme l'unité du groupe rythmique) peut être «mesuré» par «la fameuse section d'or bien connue aux psychologues, rapport régulateur par excellence» (*ibidem,* p. 54).

[13] Cornel Ţăranu, *op. cit.,* p. 80.

[14] *Ibidem.*

[15] Dans la musicologie roumaine, l'intéressant phénomène de l'hétérophonie énescienne a été défini, premièrement, en tant qu'«oscillation entre l'état d'unisson et celui de plurivocale» (Ştefan Niculescu, *Universalitatea lui George Enescu,* in *Contemporanul,* 19, du 7 mai 1959) et, ensuite, provenant de «la conscience d'une unique mélodie» (Clemansa-Liliana Firca, *La III[e] Suite pour orchestre de George Enesco,* in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* 5, Bucarest, 1968, p. 167). Mais Niculescu accrédite, également, dans ses études ultérieures dédiées à Enesco, l'idée de l'existence de déterminations de l'ordre du rythme dans la structuration de la facture hétérophonique.

[16] Edith Gerson-Kiwi, *Arabish-islamische Musik,* in *Riemann Musik lexikon,* Mainz, 1967, p. 47 b.

[17] Ce cycle se continue dans la pensée énescienne jusqu'à l'inclusion dans un système entier des structures qu'il embrasse, dans différentes œuvres, des mêmes cellules. On pourrait dire que tout l'œuvre énescien est *une immense variation,* basée sur des cellules fondamentales (voir, dans ce sens, notre ouvrge, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*/ Les bases modales du chromatisme diatonique/, Bucarest, 1966, pp. 113–115). En analysant la période anté-sérielle de la musique de Webern, Tiberiu Olah est arrivé à l'étonnante conclusion, qui renverse différentes théories déjà acceptées, que «Webern lui-même emploie la technique post-wéberienne». On découvre ainsi, dans les œuvres de début (op. 8–10) une organisation «de chaque note, des liaisons entre les parties et des œuvres dans un système spatial-circulaire». La conclusion de Tiberiu Olah: «On

peut affirmer (et prouver) que l'œuvre complexe wéberien forme un système organisé d'une façon unitaire, dans lequel les œuvres séparées s'encadrent commes les planètes dans le système solaire» (lettre adressée à l'auteur le 31 octobre 1969; ces idées ont été concrétisées par Olah dans l'étude *Muzica grafică sau o nouă concepţie despre timp şi spaţiu* / La musique graphique ou une nouvelle conception sur le temps et l'espace /, in *Muzica*, n° 2, 1969). Jusqu'à un point, l'analogie avec la création énescienne est possible.

[18] Adrian Raţiu, *Principiul ciclic la George Enescu* (Le principe cyclique chez G. Enesco), communication au Premier Symposium de musicologie «George Enesco», 1967, in *Studii de muzicologie,* IV, Bucarest, 1968, p. 205.

[19] *Ibidem,* p. 206.

[20] Vasile Herman relève, en tant que direction importante dans la composition actuelle universelle et roumaine l'apparition de «formes de facture... athématique ou quasi-athématique, où la microstructure devient prépondérante, en subordonnant la forme, en la réduisant à un mode de développement continu et de variation structurelle» *Raportul dintre formă şi structură în noua creaţie muzicală românească,* in *Lucrări de muzicologie,* 3, Cluj, 1967, p. 43).